LAS/12

MIRADA DE MUJERES
EN PÁGINA/12
24 DE ENERO DE 2003
AÑO 5 Nº250



MARIA NIEVES

TANGUERA

¡Maestra!

Figura mítica del tango danzado, maestra sin formación académica, **María Nieves** –ex pareja romántica y artística de Juan Carlos Copes– arrasó en el 2002 como la madama del musical *Tanguera*. Guerrera indoblegable, sobrevivió a una infancia durísima, al abandono de su partenaire, y hoy –vital y animosa– se apresta a debutar en Madrid.

POR MOIRA SOTO

En una tarde porteña incandescente, lo primero que hace María Nieves, que no tiene ni aire ni ventiladores en su departamento de Belgrano, es regalarle un precioso abanico a la cronista (que se resiste débilmente, pero lo acepta). La gran bailarina de tango es así: generosa, agradecida, atenta, cariñosa. Al borde de los 68, no es de las que falsean su edad diciendo que fueron coristas a los 12... Por el contrario, ella recuerda y exalta –en las alegrías y en las tristezas– cada etapa fechada de su vida. Al verla ahora, con esa pasión intacta por el tango, dichosa por el suceso de *Tanguera,* dándose por resarcida de pesares e injusticias, parece mentira que esta dama pícara y salerosa haya vivido largos momentos de enorme desolación, de carencias elementales. María Nieves da la impresión de haber trocado todas esas desdichas en energía positiva, en la alegría de que siga el baile y de que nadie le quite lo bailado... Es que ella, ya cuando iba al club los fines de semana con sus baqueteadas (y únicas) pollera y blusita, ya sabía atrapar las rosas de la vida y disfrutar con su perfume y su belleza.

"Creo que me enamoré del tango mucho antes de saber que se podía bailar", memora María Nieves. "En la radio, cuando yo era chica, casi la única música que se escuchaba era el tango, ahí en el barrio de Saavedra. De familia muy, muy pobre éramos nosotros. Mi papá, gallego él, trabajaba de lechero y murió muy joven, a los 45, de una enfermedad que en ese tiempo no tenía cura: la tuberculosis."

–¿Cómo fue que empezaste a prestar atención al tango? ¿Qué emociones te provocaba?

–Al lado de mi casa vivían mi madrina y mi padrino, que era jugador de Platense –por eso soy de ese club a muerte–, con una hija de mi edad. Como yo no tenía ni un juguete, en mi casa les ponía un trapito a los sifones en la parte de arriba, donde se aprieta, y eran mis muñecas. En cambio, esta chica de al lado, Nidia, en mejor situación económica, estaba llena de chiches y me dejaban ir a jugar a la mamá con ella. Pero hete aquí que en una de esas mi madrina ponía un programa de radio de tango. Y yo paraba de jugar, agarraba una escobita y llevaba el ritmo caminando. No lo había visto nunca bailar ni en una película ni en un club. Era muy chica, pero se ve que el tango escuchado por radio se me metió en la sangre, me movió el esqueleto.

–¿Es decir que estabas tironeada entre las muñecas de Nidia y el tango?

–Sí, y el sifón, con el que me entretenía mucho sola. Fue algo raro lo que me pasó con el tango, eso de adivinar que la cosa era en pareja en mis primeros pasos de baile, espontáneos. Me llamaban la atención los tangos orquestales, la pura música: D'Arienzo, más alegre, con su ritmo ligerito, nada que ver con Pugliese, Di Sarli, más melódicos. Después, cuando empecé a bailar, me tiré para estos últimos, para Aníbal Troilo.

–¿Cómo te fue en el colegio?

–No llegué a sexto grado, así de simple: se cortó con la muerte de mi papá y a mí nunca me gustó estudiar de manera formal, obligada, lloraba todo el año. Me hacía la rata varias veces por mes. Nos íbamos con mis hermanos o mi hermana, más grandes, a caminar por Palermo.

–¿Alguna vez se dieron cuenta en tu casa?

–No, pero tuvimos muchos problemas en el colegio: decíamos que estaba enferma mi mamá, que estaba enfermo mi papá... Una vez faltamos un mes entero, porque después de no ir unos días, teníamos miedo de enfrentar a la maestra, que en aquel entonces tenía mucha autoridad. Nos moríamos de los nervios, no sabíamos qué hacer. Entonces mi hermana inventó que mi papá se había ido a España, que ella había tenido que ponerse a trabajar de sirvienta y que yo debía ayudar a mi mamá embarazada... imitamos la firma de mi papá en el cuaderno y él nunca se enteró: desde esa fecha no faltamos más. Pienso que, sobre todo, lo que nos hacía huir del colegio era la vergüenza por nuestra pobreza, por tener ese delantal que nos daban una vez al año y que se iba rompiendo, que no estaba impecable, almidonado como el de las otras chicas. Yo sabía que era Nieves Rego, la pobre, que me daban un vaso de leche porque estaba desnutrida. Y me sentía disminuida, discriminada. Te hacían de lado.

–¿No podías confiar este malestar ni a tu padre ni a tu madre?

–No, no: mi mamá, pobrecita, no tenía autoridad. Mi papá laburaba como loco para que no faltara al menos un plato de sopa. Ellos apenas nos miraban desde la puerta cuando salíamos para la escuela. Nunca nos llevaron ni nos fueron a buscar, nunca hablaron con la maestra. Pensá que mi mamá era analfabeta, no tenía facilidad de palabra, vivía su propio drama: inmigrante, arrancada de su pueblo, de los suyos... Éramos cinco hermanos y tuvimos una infancia de grandes privaciones, incluso afectivas. No sólo no había gestos de cariño hacia nosotros sino que mi papá le pegaba a mi mamá. Y aunque nos doliera, los hijos pensábamos que era una cosa normal, que él tenía derecho. Cuando crecí, comprendí que no, que ese trato siempre es inaceptable, especialmente hacia alguien más débil. Pero él se descargaba así. Son cosas que te marcan mucho más de lo que vos creés. Y mi mamá, completamente sometida, no decía esta boca es mía. También... era la mentalidad más machista de la época. Y pensar que esta violencia de muchos maridos sigue existiendo...

–¿Recordás el momento en que el tango empezó a ser para vos una auténtica pasión?

–Antes de eso pasaron otras cosas: cuando dejé el colegio, a los 9, trabajé de sirvienta por primera vez, con cama, allá por San Isidro. Me pegaban, me exigían mucho. Era una casa de dos plantas, con parque. Yo tenía que limpiarlo todo y nadie me había enseñado, apenas había visto a mi mamá fregar una pieza y una cocina, que así era nuestra casa. Una vez mi patrona me dio vuelta la cara de un bife porque sin querer manché con la mano engrasada la pared. Me dejó los cinco dedos marcados y me tuve que tragar solita el dolor físico, la humillación, la impotencia. ¿Sabés el único descanso que me daban? El domingo, dos horas después de comer y de lavar los platos. Cuando se cumplió el mes, me pagaron tres pesos de la época –eran los años '40– o algo así, y mi mamá me sacó. Para seguir trabajando de lo mismo, pero en sitios donde me trataron mejor y me iba a dormir a mi casa.

–¿Te generaba algún resentimiento esto de servir a gente que tenía tanto mientras que a vos te faltaba lo elemental?

–No, de verdad que no, pero apreciaba mucho cualquier gesto de cariño, de buena voluntad. Si quedé resentida, fue por el golpe injusto de esa señora. Era una nena, fue muy doloroso. Me asustó, creí que me iba a matar. Después pasó lo del patrón, que a veces me convidaba con alguna barrita de chocolate Dolca. Un día me ofreció una, me agarró la mano y me zampó su boca en la mía. Me zafé, lo insulté. Me amenazó: "Si decís algo, esta noche te mato". Quedé aterrada, me encerré en el garaje donde dormía, aunque en ese caserón sobraban las habitaciones. Yo ni siquiera tenía luz.

–Sos una auténtica sobreviviente...

–Lo soy, sí. Pero creo que supe sacar alguna enseñanza de las cosas que me fueron pasando. Por suerte tuve fuerza vital, capacidad para disfrutar de las cosas chiquitas, entusiasmo.

–¿A qué edad descubrís la milonga, comenzás a bailar de verdad?

–Mi hermana mayor empezó a ir a Platense, que quedaba a cinco cuadras de mi casa. Yo iba a los bailes con las chatitas cuyos agujeros rellenaba con papel... A los 10, ya acompañaba a la Ñata, pero no bailaba, claro: me quedaba dormida en el hombro de alguna señora después de potrear, ir a las

Lo que nos hacía huir del colegio era la vergüenza por nuestra pobreza, por tener ese delantal que nos daban una vez al año y que se iba rompiendo, que no estaba impecable, almidonado como el de las otras chicas. Yo sabía que era Nieves Rego, la pobre, que me daban un vaso de leche porque estaba desnutrida.



MARIA NIEVES EN LOS SESENTA, DE GIRA POR ESTADOS UNIDOS.



CON JUAN CARLOS COPES, CUANDO LA PASION ERA AMOR.

hamacas. Todavía no me interesaba el baile. Hacia los doce, empecé a tomarle el gustito, a mirar a los muchachos.

–¿Las hormonas empezaron a moverse?

–Efectivamente: "Qué lindo muchacho, cómo me gusta, si bailase tango, lo haría con él...", pensaba para mí. Esto cuando aparecía alguno joven entre tanto veterano. Lo bueno fue que empecé a mirar con más atención cómo se bailaba el tango. Lo malo es que iba al baño, donde casi todas las muchachas fumaban. Y como yo quería ser grande, empecé a fumar a los once, y no paré nunca más. Menos mal que es mi único vicio, si no, ya estaría muerta. De joven tomaba bastante whisky, pero nunca me pudo el alcohol.

–¿Acaso encontrabas en el cigarrillo alguna forma de compensación por tanta privación, tanta soledad?

–Seguro que sí. Pensá que de chica no tuve nada, nada. Lo poco que ganaba se lo entregaba a mi mamá. Por eso traté de ayudar a mis hermanos todo lo que pude: les pedía juguetitos en desuso a las patronas, me hacía una cola de dos cuadras en el tiempo de Perón para recibir un muñeco, les compraba algo de ropita. Cuando me fui haciendo señorita ni hablar de pintura, no podía comprarme corpiños siendo que tenía mis buenas tetitas aun antes de desarrollarme... El cigarrillo, entonces, era un compañero, un placer prohibido, un desahogo. Nunca lo dejé, ni enferma.

–Pero vos sos como la propaganda viviente del pucho...

–¿Yo? Soy "hola pucho", no "chau pucho".

–Estábamos en que te empezó a gustar el baile mirando bailar a los tipos...

–Sí, así fue. Y aprendí a bailar mirando, nunca nadie me dio una indicación. Cuando me largué, a los 14, 15, ya sabía cómo hacerlo. Mi hermana era una gran milonguera, pero a mí todavía no me dejaba, me decía que era una mocosa culo sucio, que me fuera a lavar la bombacha.

–Como correspondía a tu temperamento, ¿vos la desobedeciste?

–Claro. El lugar era muy grande, ella salía a bailar y cuando iba por la mitad de la pista, yo me las arreglaba para hacer lo mismo en una esquinita. A cara lavada, con una blusita y una pollerita que me había hecho una patrona, que las usaba toda la semana y el sábado las lavaba y me las ponía para ir a bailar.

–¿Y tan contenta?

–Contenta es poco. Con ese arreglo tan sencillo me mandaba un tango en un cuadradito y me soltaba antes de que volviera mi hermana. Así me pasaba toda la noche, con grabaciones: tres tangos de D'Arienzo, tres valses de Troilo, tres milongas. En ese club no se dejaba hacer figuras difíciles, firuletes, venía uno de la comisión a retarte, decían que no era decente. En el único lugar, más adelante, donde hacíamos lo que queríamos fue en el Club Atlanta. A Copes lo conocí en el Estrella de Maldonado; pero empecé a bailar con él en Atlanta. Ibamos a clubes de barrio: el All Boys de Saavedra, el Mariano Moreno, el Pañuelito, el Sin Rumbo.

–¿Ya sentías que el tango iba a ocupar un lugar decisivo en tu futuro?

–No exactamente: iba por el gusto de bailar, pero no se me pasaba por la cabeza que llegaría a hacerlo profesionalmente, ni siquiera sabía que existía esa posibilidad. No tenía modelos. Al que se le metió acá (Nieves se golpea la frente) bailar profesionalmente fue a Copes. Un adelantado, así como te digo que a mí me jorobó la vida, le reconozco ese mérito. Hay un antes y un después de él... Cuando conocí a Copes, trabajaba de sirvienta en La Boca, esa gente fue la que mejor me trató, yo era como hija de la señora. Fue mi último trabajo, ella me apoyó cuando conocí a Copes y empezamos a ensayar con espíritu más profesional.

–¿Copes fue el primer amor o hubo algunos noviecitos antes?

–Nunca tuve novio en los años que fui a los bailes antes de conocer a Copes, todos eran amigos. Tenía 14 cuando él apareció y me enamoré en el acto. Te aclaro que cuando Copes llegó al Estrella de Maldonado no sabía bailar, era un carro total. Pero tenía tanta pinta que todas caían rendidas. Yo, que todavía supuestamente no bailaba (así lo creía mi hermana), tenía un lomo impresionante, el pelo largo ondeado. Con cara lavada y ropa humilde, era bien bonita. Y parece que Copes preguntó quiénes eran las que mejor bailaban. Le señalaron, entre otras, la barra de mi hermana, que milongueaban de maravillas. Y este muchacho Copes se planta ahí con esa facha y todas, empezando por mi hermana –que nunca salía a bailar con un tipo que no supiera–, se derritieron. La primera que le dijo que sí fue la Ñata. El bailó como el culo, agitando el brazo. Después sacó a otras que salieron sólo por lo buen mozo que era. No me lo olvido: morocho, de traje gris, camisa celeste, impecable, elegante. Zapatos de gamuza estilo Divito, parecía un cajetilla de poco menos de 20. Era electrotécnico, trabajaba en el Ministerio de Educación. Después intentó sacarme a mí. Di vuelta la cara porque mi hermana me mataba si salía. Se avivó y se fue. Al año apareció en Atlanta muy mejorado, sin pasos difíciles, pero ya sabía manejar a una mujer con soltura. Había practicado entre hombres, como se hacía antes. Yo ya tenía quince y no recuerdo si mi hermana me dio permiso o me largué sin él, pero bailé con Copes. Me dijo un piropo muy lindo que me lo olvidé. Me enamoré locamente. Pasaron algunas semanas, lo volví a ver, Copes bailaba con todas. Hasta que un día me dijo que quería salir



LOS PIONEROS DEL TANGO DANZADO, EN UNA IMAGEN TIPICA.



TANGUERA FUE LA REIVINDICACION QUE MARIA NIEVES MERECIA.

conmigo. Le informé que tenía que hablar con mi hermana... Entonces, un jueves él nos invitó a la Ñata y a mí a ir a bailar a Quilmes, aseguró que había un recreo donde se milongueaba a lo grande. Y ahí, la agarró contenta y le comentó que quería ser mi novio. "Pero de verdad –le respondió ella–, porque para jugar tenés muchas." Después, me sacó a bailar y me dijo: "Ya somos novios". Me pidió que lo acompañe afuera porque tenía que hablar por teléfono. Salimos, habló y luego me enseñó. Porque como yo, querida, no iba al cine y no había televisión, no sabía cómo se besaban un hombre y una mujer. El me dio las indicaciones y me besó. Sentí que me ponía colorada, no quería entrar de nuevo pensando que mi hermana se iba a dar cuenta. ¿Y sabés que cuando salíamos y chapábamos como locos me parecía que la gente se daba cuenta? Tardamos un año en acostarnos.

Mucha gente que no sabía que Juan Carlos Copes y yo estábamos separados, me decía: "Cómo se les nota la pasión en el escenario...". En realidad, yo lo miraba con la pasión... del odio.

Fue un lindo amor.

–¿Cuándo empieza el tema de bailar el tango en serio, creando figuras?

–Teníamos yo 17 y él 20. Antes de ser profesionales, en Atlanta éramos muy reconocidos. Empezamos a tener nombre entre los milongueros. Nos llamaban de los clubes para hacer campeonatos. Siempre salíamos segundos. Había acomodo, llenaban los clubes con nosotros y como no éramos peronistas, nos daban el segundo puesto, pero para la gente éramos los ganadores.

–¿Cómo trabajaban Copes y vos las coreografías que iban a hacer?

–Era de a dos, porque yo aportaba, inventé muchos pasos, aunque no me considero coreógrafa. Empezamos a exigirnos más en la etapa siguiente, cuando quedaron atrás los campeonatos y nos empezaron a llamar para hacer exhibiciones; ahí se produjo un cambio, en los '50. Nos anunciaban como El Estudiante y Nieves. Todavía no ganábamos ni un centavo, esta afición más bien nos ocasionaba gastos. Por suerte él trabajaba, por eso tiene jubilación y yo no. Largó la facultad por el tango, estudiaba Ingeniería electromecánica. El primer trabajo profesional fue en *Tangolandia*, con Canaro. Los primeros que nos dieron unos pesitos fueron Alfredo Aróstegui y Maruja Boga, gente de radio, que empezaron a hacer funciones en salas en Villa Urquiza, San Isidro, y siempre confiaron en nosotros. A mí todavía me daba mucha vergüenza salir a saludar después de los aplausos.

–¿Pensás que no se le ha hecho realmente justicia a la pareja Copes-Nieves, en cuyas coreografías están las bases de lo que vienen haciendo unos cuantos bailarines durante el último par de décadas?

–Y... te puedo decir que del tiempo del Cachafaz no quedaron tantos pasos. De nuestra época, ¿sabés qué cantidad tienen nuestro sello, aunque no lo reconozcan? Y ahora los hace el país, pero no están registrados... Por eso yo lo reconozco: él es un grande. Casi desde el principio, Copes tenía en mente que en el Colón había que enseñar a bailar tango, para mantenerlo vivo y sacarle lustre. Y ahora se llevan los laureles otros.

–¿Cuándo fue la primera vez que te pintaste?

–Todavía estaba en La Boca, esa señora fue una madre sustituta para mí. Ella hacía un rimel con jabón negro. Me preparó una cajita y me recomendó: "No podés llorar y que no te agarre la lluvia". Dejé esa casa cuando nos pagaron los primeros números vivos. Pero después tuve que ir a trabajar a una fábrica porque no nos contrataban. El tango todavía era mala palabra. Alrededor del '55 empezamos más profesionalmente, pero ganando chaucha y palito. Al menos, ya me podía comprar un poco de maquillaje, hacerme un vestido. Cuando hacíamos *Tangolandia*, del Nacional me caminaba hasta Callao para tomar el 60, y después ocho cuadras hasta mi casa. Estábamos con Nélida Roca, Adolfo Stray; entonces la revista era un lujo, una maravilla. Copes inventó el recital de tango-danza. ¿Querés que te diga una cosa? Los que están en el candelero hoy día todo se lo deben a este hombre. Este las inventó todas de puro intuitivo, sin bases académicas. Después se perfeccionó. El tipo buscaba pasos, figuras, la forma de equilibrar las parejas en escena.

–Por casualidad, ¿Copes miraba musicales de Hollywood?

–Sí, el espejo de él fue Gene Kelly, y el mío Cyd Charisse. Yo no tenía a quien mirar aquí: no sabía lo que era el ballet, no tenía para ir al Colón. Sólo iba al cine a ver a Kelly y a Cyd, a Fred Astaire. Copes tenía mucho talento natural y era muy ambicioso. Decía: "Si el americano crea esos bailes con el jazz, ¿por qué no podemos hacer el equivalente con el tango?". En la revista del Nacional, éramos diez parejas de bailarines aficionados. Fuimos muy aplaudidos. *Tangolandia* estuvo cuatro años en la calle Corrientes. Ya más adelante, cuando hacíamos el *Copes Tango Show con María Nieves*, que estuvimos en tantos sitios, ya con vestuario, con argumento, nos contrataban por el famoso número de la mesa. Pero buena plata recién empezamos a ganar en los '80, con *Tango Argentino*. Tuvimos que esperar mucho para comprarnos la primera casita, en el barrio de Saavedra, a pagar en cuotas. Antes, lo que pagamos con creces fue flor de derecho de piso, años de vida.

–¿Cómo fue la gira con *Tangolandia*?

–Francisco Canaro le dio ese nombre al hermano porque no quería ir. Fuimos a Brasil, Venezuela, San Salvador, Cuba, México. Después se disolvió la compañía y nosotros nos fuimos a Nueva York, donde fue todo muy arduo, tremendo. Años ensayando, alquilábamos salitas, hacíamos audiciones, pero al tango, ¿quién lo conocía? Hasta que nos dieron la oportunidad en un lugar latino, El Chico, en el Village. Lindo, simpático, estuvimos bastante, siempre ganando poco. Cuando se terminó nos queríamos volver, pero no había plata para el pasaje. Después nos contrataron en el Chateau Madrid, latino también, pero de más categoría, iban americanos importantes. De ahí pasamos a animar fiestas judías en lugares caros, con shows de primera calidad. Ibamos como soporte, hacíamos la mesa, quince minutos a todo vapor para abrir. Después venían figuras del calibre de Frank Sinatra, Jimmy Durante, Danny Kaye... De ahí nos salió *New Faces 1962*, que nos contrataron sólo a nosotros dos porque había un coreógrafo, Vassili Lambinos, que nos recomendó. Hicimos *Nuevas caras*, vinieron los scouts del "Ed Sullivan Show". Estar allí era tocar el cielo con las manos. Pero nos tiraba el país nuestro: nos llamaron de Caño 14, y era muy importante para nosotros estar allí, Copes quería tener su compañía y triunfar en su tierra. Después, él llamó a Astor Piazzolla como director musical, hicimos giras por Latinoamérica, Europa.

–¿En estas fechas ya te habías casado?

–Sí, me casé en Las Vegas, donde trabajamos mucho. A mí ya no me interesaba legalizar. Y fue casarnos y que se rompiera la relación de pareja.

–¿Resultó verdad que el matrimonio es la tumba del amor?

–¿Sabés que sí, que mientras no tenés papeles hay un cuidado mutuo, un miedo de perder al otro? Y cuando te casás, se pudre todo.

–Pero el baile siguió.

–Sí. Mirá, a partir de la separación matrimonial en el '77, empecé a crecer como artista: toda mi bronca, todo mi orgullo los volqué para superarme ahí arriba. Ahora te voy a demostrar lo que valgo, pensé para mí, y empecé a superarme, a lanzarme con todo y al mismo tiempo a ser más yo, a estar menos supeditada a él. Mucha gente que no sabía que estábamos separados, me decía: "Cómo se les nota la pasión en el escenario...". En realidad, lo miraba con la pasión... del odio. Nos sacábamos chispas, en el escenario nos agrandábamos. Lo mismo en el último *Tango Argentino*, en el 2000, no queríamos bailar juntos. Hicimos un acuerdo, me convenía la guita y salió bien artísticamente. Estuve mucho tiempo sometida a él sin darme cuenta. Ahora valoro mi autonomía. Bailo feliz, contenta, me canso menos, me siento libre, sin lastres.

–¿Cómo viviste la ruptura de esa pareja de baile que era casi simbiótica?

–Sólo yo sé las que pasé. Terrorífico. Lo que menos me esperaba era que me escupiera de la forma en que lo hizo. Ni siquiera me lo planteó cara a cara. Para nada. Me lo mandó a decir por González Gil: que dentro del espectáculo *De Borges a Piazzolla* no había cabida para mí. Sólo yo sé cómo caí. Y cómo me levanté después de tocar fondo, sin ninguna terapia.

–¿Tanguera fue una suerte de venganza imprevista?

–Diría que bailar con Luisito Pereyra fue mi revancha.

–Pero en *Tanguera*, un espectáculo lujoso, exitoso, donde no sos la protagonista, el día del estreno, nada más pisar el escenario del Nacional como la Madama, se vino abajo el teatro.

–Ah, eso es verdad, para mí el estimulo más grande fue ese calor del público hacía mí. También me pasó en Chile. Sí, en realidad, tremenda revancha.

INTERNACIONALES

BRASIL: curarse en salud

POR ALICIA GUTIERREZ *

En los últimos días fui invitada a visitar las instalaciones de los laboratorios estatales FAR-Manguinhos y BIO-Manguinhos de la Fundación Fiocruz, productores de medicamentos y vacunas para los efectores públicos de Brasil.

Las visitas tuvieron como objetivo intercambiar experiencias sobre la producción estatal de medicamentos y vacunas, uno de los puntos de la plataforma de Elisa Carrió, al tiempo que me permitieron comparar la realidad brasileña con la actualidad de nuestro país, donde, producto de la aplicación de políticas neoliberales, hay un desigual acceso a la salud y los medicamentos, de acuerdo con el sector social al que se pertenezca.

Brasil posee 16 laboratorios estatales entre los cuales se encuentran los pertenecientes a las Fuerzas Armadas, universidades, estados y municipios. Far-manguinhos, ubicado en Río de Janeiro, es el más importante: produce mil millones de unidades farmacéuticas anuales facturando 211 millones de reales, esto implica que alcanza a cubrir el 40% de los medicamentos que el Estado distribuye en el Sistema Unico de Salud (S.U.S).

En Argentina, la producción estatal fue desalentada, por no decir boicoteada, a pesar de existir una amplia infraestructura ociosa (más de 19 laboratorios en diferentes provincias), con niveles desiguales de control de calidad que habría que optimizar.

FAR-Manguinhos además de ser un importante productor de fármacos y desarrollo tecnológico, es también un centro de investigación calificado.

Produce medicamentos esenciales, destinados a enfermedades endémicas, que los laboratorios trasnacionales excluyen de su producción por considerarlos de baja rentabilidad, como la tuberculosis, la malaria, el chagas, la lesmaniosis y la esquisostomiasis. También produce medicamentos para el tratamiento de 110.000 enfermos de HIV.

Es responsable del 65% de la producción nacional de antirretrovirales (HIV) y se lleva el 72% del presupuesto destinado para tal fin.

De los 14 productos para el tratamiento de HIV, hay nueve que se producen en Brasil, de los cuales 7 son fabricados por Far-Manguinhos. En este aspecto Brasil, en el año 2000, ha economizado 148 millones de dólares, que le ha permitido negociar con los laboratorios que detentaban las patentes de los otros medicamentos, reducciones de precios de hasta el 40%. Los tratamientos de HIV son totalmente gratuitos.

Se evidencia aquí la importancia que reviste la producción estatal, que permite a un país del tercer mundo producir medicamentos de bajo costo y alta calidad para ponerlo a disposición de los sectores carenciados.

El Laboratorio de BIO-Manguinhos produce vacunas para la fiebre amarilla, sarampión, poliomielitis, difteria, tétanos, coqueluche y meningitis. Las vacunas que produce son exclusivamente para el efector público y se entregan en forma gratuita, en caso de que exista excedente de producción se puede disponer de estos productos para el mercado privado y de exportación.

Las políticas públicas de salud de este gobierno se han reducido a la "ley de prescripción por nombres genéricos", que no ha logrado hasta el momento bajar el aumento promedio de precios del 160% que se acumuló en la década de los '90, durante la convertibilidad y que profundizó aún más la brecha social existente.

Paralelamente, una fuerte concentración de la industria farmacéutica, en la cual los 10 primeros laboratorios de mayor facturación en el país,sobre 340 existentes, se llevan el 47,7% de las ventas. Entre ellos 7 son extranjeros y 3 argentinos (Roemmers, Bagó y Sidus).

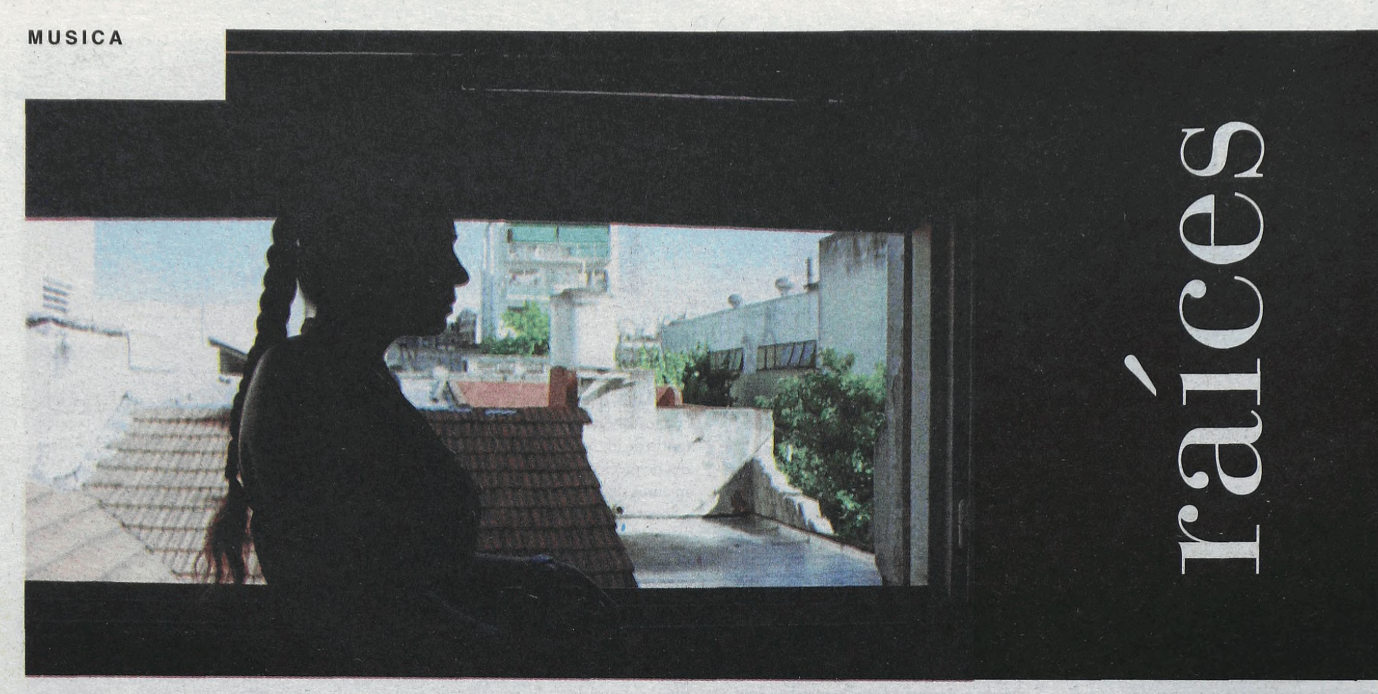
Hoy no existen políticas de Atención Primaria de la Salud, políticas de regulación de precios de medicamentos y de provisión de medicamentos esenciales e insumos para los efectores públicos.

Por eso recalcamos la importancia de la voluntad política del Estado en utilizar los dineros públicos para invertir en investigación, producción y desarrollo tecnológico.

La producción estatal debería actuar como regulador de los precios de los laboratorios, tanto para las licitaciones del consumo de los efectores públicos como para la regulación de los precios al público.

Es muy importante tomar las buenas experiencias de un país como Brasil para incorporar a un proyecto nacional, que garantice salud y medicamentos accesibles para todos los argentinos.

** Diputada nacional por la provincia de Santa Fe, Coordinadora Nacional Area Salud del ARI.*



raíces

Mariana Baraj ha participado en tantos discos de rock como de jazz, pero cuando tuvo la oportunidad de elegir su repertorio buscó en el folklore. No sabe por qué, pero ésa es la música que la emociona desde que usa guardapolvo blanco.

POR M.D.

Fue como en las películas, al menos como en esas películas que algunas montan en el cine de sus fantasías, una en la que un cazador de talentos descubre eso que estaba oculto en una persona anónima. En el caso de Mariana Baraj el talento no estaba escondido, hacía tiempo que se la escuchaba en distintos escenarios, en esas salas donde se reúnen los que participan de esa tribu particular que forman los músicos "alternativos", por llamar de alguna manera a quienes cultivan géneros poco populares. Y sobre las tablas la vio quien tenía la varita mágica para hacer lo que ella deseaba: un disco. No era el genio de la lámpara, en realidad si algún genio metió la cola fue el de la devaluación, porque para este filipino con residencia habitual en Nueva York y dedicado al mundo de la moda financiar el disco con el que soñaba Mariana Baraj y su grupo le costó poco menos de mil quinientos dólares. Una auténtica ganga para quien se había conmovido tanto escuchando cantar a esta mujer que deseó presentarla ante sus amigos de Luaka Boop, el sello discográfico de David Byrne. Y para eso, él también, necesitaba el disco. Esa fue la génesis de *Lumbre*, el primer disco solista de esta mujer a quien sin duda, antes o después, habrán llamado Negra. Es lo que sucede en estos pagos cuando alguien peina esas trenzas renegridas y apretadas y mira al mundo desde unos ojos espesos como petróleo. "Para nosotros era una necesidad tener el disco, ya hacia varios años que veníamos tocando juntos y queríamos tener ese cierre: poder plasmar en algo concreto el laburo de tanto tiempo". *Lumbre* salió a fines del 2002, son doce temas que Mariana escogió entre el universo del folklore nacional. Doce canciones, algunas versionadas infinitas veces, como "La Arenosa", del Cuchi Leguizamón. Otras casi desconocidas en los estudios de grabación, pero que andan de boca en boca, o de peña en peña, entre los cerros de Tafí del Valle, como las recopilaciones de Leda Valladares. "El repertorio lo elijo yo según me sienta cómoda para cantar, en base a eso se van arreglando los temas, algunos en grupo, otros Fernando Tarrés –guitarrista del grupo–; y los que tienen más arreglos basados en la percusión los hago yo." El resto del grupo lo forman Jerónimo Carmona en contrabajo, Rodrigo Domínguez en saxos y clarinete y Richard Nant, también en percusión. "Los temas van apareciendo, el folklore no se agota porque siempre hay gente que está componiendo. Pero una tiene sus preferencias y busca siempre por ese lado, en mi caso por el lado del Cuchi Leguizamón o de Ramón Ayala, por ejemplo." El disco salió entonces con la marca del sello independiente BAU –Buenos Aires Underground–, que se encargó de la distribución. *Lumbre* es el séptimo disco de este sello que privilegia el jazz y que con la producción de Mariana hizo lugar para otro registro.

Cada vez que la maestra de música proponía ensayar una zamba, Mariana Baraj era la primera en levantar la mano para anotarse entre quienes podrían interpretarla. No sabe por qué, pero se emocionaba cuando escuchaba el rasgueo de la guitarra, el primero que suelen aprender los que quieren dominar ese instrumento. Era como si alguna de esas notas despertara a la melancolía como un encantador a su serpiente. "Me desbordaba por cantar", dice ella, eligiendo también la palabra. Y algo de eso puede suceder a quien escuche su disco, casi podría decirse que hay que tomar la precaución de no hacerlo los domingos al atardecer para evitar los desbordes de melancolía que provoca el sonido de la caja y de las coplas. Es como si esa música se escuchara directamente en la panza. "A mí me gusta la música de raíz, es la que vibro, la que tiene que ver con la historia. Elijo la de acá porque yo soy de acá, pero escucho a Camarón de la Isla y también me emociono. Como también disfruto de la música hindú, de la percusión armenia o de la música popular brasileña." A Mariana parece gustarle que la música le cuente historias, la lleve de viaje por la vida cotidiana de los pueblos, por sus climas, sus dolores, sus epopeyas y sus tiempos. Y sin embargo, apenas si ha viajado por el interior del país. No hace mucho estuvo por primera vez en el norte y entendió algunas cosas más de esas coplas desgarradas, de esas vidalas y bagualas que ella interpreta como si también le doliera la soledad de los cerros. "No sé por qué tengo esa vibración con el folklore, pero es así desde chica. Tal vez sea por mis abuelos, tengo una que es de Santiago del Estero y otra que se supone que es tucumana." Se supone, dice, porque no la conoció, pero qué importa, algo debe haber heredado de ellas, piensa, al menos ese ritmo lento que acuna las siestas de provincia y que ella se toma para todo lo que emprende.

***Lumbre* es como** una llama, una luz pequeña y cálida en la que es posible calentarse las manos después de algún tiempo a la intemperie. En este disco está el sello personal de Mariana, algo necesario cuando se ha nacido en una familia de músicos. De hecho su primer trabajo profesional fue cantando y tocando con su padre en el Bernardo Baraj Quinteto, que también incluía a su hermano Marcelo, baterista. Nunca fue un peso ser hija de, al contrario. Es de las que agradecen haber participado de la empresa familiar aunque eso le haya costado amanecer dormida en el fondo de un escenario, sobre unas cuantas camperas y detrás de un parlante, junto a su hermano. "Era todo muy hippie, íbamos juntos a todos lados. No existía eso de que los chicos se quedaran en la casa con alguien y los grandes salieran. Nuestra vida estaba donde estuviera mi viejo." Y el viejo era el saxofonista del mítico grupo Alma y Vida cuando el rock nacional era una revolución y el pelo largo desafiaba a las dictaduras militares. "A veces me embolaba, pero ahora agradezco haber tenido la oportunidad de escuchar grupos regrosos como Weather Report a los diez años, si no fuera porque andábamos en banda nunca lo hubiera hecho. Después en el quinteto aprendí mucho. Mi grupo

FOTOS: PABLO PIOVANO

es también un quinteto, pero es difícil trabajar con parientes, porque a veces se toman atribuciones que los compañeros de trabajo no se tomarían". Lo cierto es que en compañía de su padre, en ese grupo que hizo música entre 1991 y 1999, ella empezó a tocar percusión además de cantar. "Siempre había ido a aprender canto, era como lo natural. Ahora es todo un bloque, a veces me siento incómoda si tengo que cantar sin un instrumento en la mano. Aunque lo tengo que hacer porque a veces me llaman para una cosa o para la otra." Es que Mariana también ha participado como sesionista en decenas de discos, con grupos tan disímiles como Catupecu Machu, Divididos, Todos tus Muertos, Man Ray o con solistas como Liliana Herrero. "El rock me encanta, es una energía completamente diferente a la del folklore por el modo en que encaran la música y los shows. Pero la resistencia ya no es la misma, ahora para ir a escuchar a alguien a las tres de la mañana me tiene que encantar." Y siempre hay algo por ahí que le gusta lo suficiente como para salir de la casa de Villa del Parque donde ensaya y enseña. Tiene que hacerlo porque para buscar es necesario moverse. ¿Y qué es lo que busca Mariana? "No sé, no lo voy a saber nunca creo. Lo importante es seguir buscando."

Zandra Rhodes

LA VIDA EN RO

Pelo rosa intenso, barroca, freak, disparatada, la diseñadora británica **Zandra Rhodes** hace décadas que viene disputando con sus colegas Vivienne Westwood y Mary Quant el puesto de la creadora más excéntrica. Acaba de abrir su propio museo de arte textil en Londres, la ciudad que la reverencia.



POR VICTORIA LESCANO

De los días de fines de los '60 en que recorría Notting Hill con atuendos descollantes que fusionaban sus primeros experimentos textiles con zapatos de Roger Vivier y joyas de la tienda Wolworth, Zandra Rhodes conserva el pelo rosa intenso, una exagerada cantidad de sombra azul en los párpados y dos tonos diferentes de rouge. Sobre sus tipos de belleza, la diseñadora que junto a Mary Quant, Vivienne Westwood y Katherine Hamnett se disputa el trono de las damas más excéntricas de la moda inglesa de la vieja guardia, no se cansa de repetir a la prensa: "Duermo con maquillaje porque de lo contrario perdería demasiado tiempo aplicándolo. Durante diez años tuve el pelo verde, pero todos los que probaron ese color saben que luce genial la primera semana y después tu cabeza se parece a una escoba vieja". En verdad usa el cuerpo como bastidor y en el intento no sólo le aplica tintes insólitos; también borra las cejas y las reemplaza por lunares.

En el invierno del 2002, los originales Rhodes, principalmente los vestidos de fines de los '60 que citan mariposas, superaron los 6 mil dólares mientras las propuestas de pasarelas la citaron en su recuperación de etnias; John Galliano la homenajeó en sus vestidos de chiffon para Dior y Miu Miu en un vestido de línea imperio que –según la publicación *Dazed and Confused*– fue el hot ítem del año.

Las últimas noticias del universo Rhodes indican también la apertura de su propio museo textil en Londres donde, además de sus archivos y texturas, contempla reunir obras de otros british designers (de Mary Quant a Stella McCartney).

Situada al final de Bermondsey St, la construcción restaurada por el arquitecto y terrorista del color Ricardo Legorreta en tonos de naranja, ciruela y el mismo fucsia del peinado Rhodes parece un decorado de western spaghetti enclavado entre residencias victorianas y modernísimas construcciones de la zona, como la Modern Tate Gallery, el Design Museum y el museo de diseño vecino a la casa de Sir Terence Conran.

Se anunció que el Fashion and Design Textil Museum ideado por Rhodes abrirá a mediados de 2003, también que en el opening, además de los textiles Rhodes de los '70 que tapizan las puertas, se podrán ver piezas del "Children Magic Mural" (reúne textiles desarrollados por chicos de cinco colegios primarios de Londres) y la muestra "Mi Vestido Favorito", para la cual se convocó a celebridades de la moda inglesa a que aporten un modelo y justifiquen su elección.

También la primera dama Cherie Blair dio una recepción en honor de Rhodes y la edición de diciembre del 2002 del *Vo-*

Zandra Rhodes

LA VIDA EN ROSA SHOCKING

Pelo rosa intenso, barroca, freak, disparatada, la diseñadora británica Zandra Rhodes hace décadas que viene disputando con sus colegas Vivienne Westwood y Mary Quant el puesto de la creadora más excéntrica. Acaba de abrir su propio museo de arte textil en Londres, la ciudad que la reverencia.



POR VICTORIA LESCANO

De los días de fines de los '60 en que recorría Notting Hill con atuendos descollantes que fusionaban sus primeros experimentos textiles con zapatos de Roger Vivier y joyas de la tienda Wolworth, Zandra Rhodes conserva el pelo rosa intenso, una exagerada cantidad de sombra azul en los párpados y dos tonos diferentes de rouge. Sobre sus tipos de belleza, la diseñadora que junto a Mary Quant, Vivienne Westwood y Katherine Hamnett se disputa el trono de las damas más excéntricas de la moda inglesa de la vieja guardia, no se cansa de repetir a la prensa: "Duermo con maquillaje porque de lo contrario perdería demasiado tiempo aplicándolo. Durante diez años tuve el pelo verde, pero todos los que probaron ese color saben que luce genial la primera semana y después tu cabeza se parece a una escoba vieja". En verdad usa el cuerpo como bastidor y en el intento no sólo le aplica tintes insólitos; también borra las cejas y las reemplaza por lunares.

En el invierno del 2002, los originales Rhodes, principalmente los vestidos de fines de los '60 que citan mariposas, superaron los 6 mil dólares mientras las propuestas de pasarelas la citaron en su recuperación de etnias; John Galliano la homenajeó en sus vestidos de chiffon para Dior y Miu Miu en un vestido de línea imperio que –según la publicación *Dazed and Confused*– fue el hot ítem del año.

Las últimas noticias del universo Rhodes indican también la apertura de su propio museo textil en Londres donde, además de sus archivos y texturas, contempla reunir obras de otros british designers (de Mary Quant a Stella McCartney).

Situada al final de Bermondsey St, la construcción restaurada por el arquitecto y terrorista del color Ricardo Legorreta en tonos de naranja, ciruela y el mismo fucsia del peinado Rhodes parece un decorado de western spaghetti enclavado entre residencias victorianas y modernísimas construcciones de la zona, como la Modern Tate Gallery, el Design Museum y el museo de diseño vecino a la casa de Sir Terence Conran.

Se anunció que el Fashion and Design Textil Museum ideado por Rhodes abrirá a mediados de 2003, también que en el opening, además de los textiles Rhodes de los '70 que tapizan las puertas, se podrán ver piezas del "Children Magic Mural" (reúne textiles desarrollados por chicos de cinco colegios primarios de Londres) y la muestra "Mi Vestido Favorito", para la cual se convocó a celebridades de la moda inglesa a que aporten un modelo y justifiquen su elección.

También la primera dama Cherie Blair dio una recepción en honor de Rhodes y la edición de diciembre del 2002 del *Vogue* británico la incluyó en una producción que cita a las superfiestas en Blanco y Negro de Truman Capote, junto a los personajes más influyentes de la moda.

Los detonantes de la excentricidad de Z. Rhodes fueron cultivados por su madre, una ex jefa de fittings en la venerable casa de alta costura Worth llamada Beatrice Rhodes, quien se espolvoreaba el pelo con tintes color plata y usaba violetas detrás de las orejas sólo para ir al supermercado. Pero Zandra no adhirió a aplicar las reglas de las casas de haute couture, en cambio se graduó como diseñadora textil en el Royal College of Art y después de algunas temporadas de no estar conforme con el uso que los diseñadores daban a sus texturas, en 1968 empezó su línea propia. En el proceso tuvo algunas colecciones bluff, desarrolló textiles para la célebre tienda de Carnaby St "Toale and Tuffin" hasta que se asoció con la diseñadora de moda Silvia Ayton y durante un tiempo compartieron una bella boutique con interiores en tonos flúo en Fullham Road.

Mientras que la editora Diana Vreeland fue una de las primeras en celebrar los textiles y caftanes de Rhodes en las páginas de *Vogue*, la actriz Vanessa Redgrave le aportó el dinero suficiente para los primeros meses del alquiler de su tienda (y Rhodes, en señal de agradecimiento, desarrolló un textil con la estampa "Vanessa, we love you").

Su primera colección fue comprada por Fortnum & Mason en Londres y Bendel en Nueva York, y como influencias ella reconoció las estampas de Emilio Pucci y la iconografía de Warhol y Lichtenstein. Por entonces la fascinación de Rhodes por el arte pop la llevó a vivir en ambientación ciento por ciento artificial. Sobre esos días, relata en el libro *The Art of Zandra Rhodes*: "Vivía inmersa en un perfecto mundo de plástico y esa exaltación de lo artificial abarcaba de las flores a las alfombras y las lámparas hechas con collares de acrílico. Llegamos hasta a cubrir con plásticos las paredes y los televisores".

Los hitos de diseño de Rhodes podrían resumirse en el modelo "Dinosaurio", un abrigo con las costuras hacia afuera que en 1970 anticipó los postulados de los deconstructivistas; en el '71 hizo el primer vestido rasgado y experimentó con costuras deshilachadas. En 1975, después de conocer en un viaje a Los Angeles las creaciones para cowboys de Nudies, rescató estampas de cactus y flores.

En 1978 lanzó la colección "chic conceptual" con su versión del punk look. Los atuendos estaban adornados con alfileres de gancho dispuestos como joyas y ella no sólo asegura haberse anticipado a la couturier del punk Vivienne Westwood, tampoco se privó de lanzar dardos hacia las creaciones de su colega junto a Malcom McLaren cuandó declaró "en verdad representan el establishment del punk porque yo ya destrozaba jerseys mientras Johnny Rotten –el músico de los Sex Pistols y modelo de sus creaciones– estaba en pañales".

Sobre sus propios recursos, sedas con las costuras a la vista, explicó: "Tuve que cortarlas yo misma porque no me alcanzaba el dinero para comprar unas tijeras especiales; como nadie quería hilachas a la vista , les puse plumas en los bordes".

En los '70, los vestidos Rhodes ingresaron a los guardarropas de Bianca Jagger, Tina Chow, Natalie Wood, Liza Minnelli y también a la nobleza –la princesa Ann usó uno para su ceremonia de compromiso (mucho después, Lady Di se confesó coleccionista de los antiguos vestidos-sari de Rhodes). En simultáneo fue la estilista favorita de los músicos ingleses: de Freddie Mercury –quien usaba sus vestidos con arco iris para travestirse– a Brian May para los shows de Queen. "También hice sacos para Marc Bolan y volé a París a tomar las medidas y hacer pruebas a Rod Stewart, pero como nunca escucho rock, antes de ir a las reuniones tenía que preguntar a mis amigos si ellos los conocían", desliza Rhodes en su biografía.

Desde mediados de los '90 pasa la mitad del año en California, visitando a su novio norteamericano y también aprovecha esa residencia para bocetar vestuarios en technicolor para puestas de ópera y pasear por las playas con sombrillas con restos de sus textiles.

Suele ser invitada a dar conferencias en escuelas de moda y diseño y oficiar de embajadora de la moda inglesa en galas benéficas. Aunque una reciente cena servida por damas republicanas terminó en escándalo cuando alguien deslizó que en Internet circulaba una serie de fotografías con susdesnudos. "Creo que me las tomó un fotógrafo en un cambio de ropa durante una sesión y no cumplió con su palabra de descartarlas, pero no estoy muy segura", simplificó Rhodes, ese día vestida con una túnica con arco iris y un prendedor del tamaño de un plato para sopa ante las damas en tailleurs de tono pastel y salió airosa de la situación sin que ninguno de sus mechones rosa flamingo se alterara.

Y sobre el furor de sus vestidos hoy más buscados, los que recuperan la moldería, las formas y los colores de culturas primitivas sobre chiffones, agregó: "Cuando empecé no sabía ni hacer las mangas, en realidad nunca trabajé con moldes de ahí que mis prendas luzcan tan diferentes de las de los demás diseñadores; como derivan de los textiles siempre fueron únicas y de edición limitada".

Los prints en cuestión, desarrollados para atuendos bautizados "Flores Fantásticas", "Diamantes y Rosas" y "Pétalos" que emergieron en chaquetas y caftanes ya tienen su rincón ad hoc en la galería textil en rosa shocking de Bermondsey St y junto a Rhodes, con su cuerpo devenido en canvas, prometen ser la puesta más colorida y antimoda del 2003.



SA SHOCKING

gue británico la incluyó en una producción que cita a las superfiestas en Blanco y Negro de Truman Capote, junto a los personajes más influyentes de la moda.

Los detonantes de la excentricidad de Z. Rhodes fueron cultivados por su madre, una ex jefa de fittings en la venerable casa de alta costura Worth llamada Beatrice Rhodes, quien se espolvoreaba el pelo con tintes color plata y usaba violetas detrás de las orejas sólo para ir al supermercado. Pero Zandra no adhirió a aplicar las reglas de las casas de haute couture, en cambio se graduó como diseñadora textil en el Royal College of Art y después de algunas temporadas de no estar conforme con el uso que los diseñadores daban a sus texturas, en 1968 empezó su línea propia. En el proceso tuvo algunas colecciones bluff, desarrolló textiles para la célebre tienda de Carnaby St "Toale and Tuffin" hasta que se asoció con la diseñadora de moda Silvia Ayton y durante un tiempo compartieron una bella boutique con interiores en tonos flúo en Fulham Road.

Mientras que la editora Diana Vreeland fue una de las primeras en celebrar los textiles y caftanes de Rhodes en las páginas de *Vogue*, la actriz Vanessa Redgrave le aportó el dinero suficiente para los primeros meses del alquiler de su tienda (y Rhodes, en señal de agradecimiento, desarrolló un textil con la estampa "Vanessa, we love you").

Su primera colección fue comprada por Fortnum & Mason en Londres y Bendel en Nueva York, y como influencias ella reconoció las estampas de Emilio Pucci y la iconografía de Warhol y Lichtenstein. Por entonces la fascinación de Rhodes por el arte pop la llevó a vivir en ambientación ciento por ciento artificial. Sobre esos días, relata en el libro *The Art of Zandra Rhodes*: "Vivía inmersa en un perfecto mundo de plástico y esa exaltación de lo artificial abarcaba de las flores a las alfombras y las lámparas hechas con collares de acrílico. Llegamos hasta a cubrir con plásticos las paredes y los televisores".

Los hitos de diseño de Rhodes podrían resumirse en el modelo "Dinosaurio", un abrigo con las costuras hacia afuera que en 1970 anticipó los postulados de los deconstructivistas; en el '71 hizo el primer vestido rasgado y experimentó con costuras deshilachadas. En 1975, después de conocer en un viaje a Los Angeles las creaciones para cowboys de Nudies, rescató estampas de cactus y flores.

En 1978 lanzó la colección "chic conceptual" con su versión del punk look. Los atuendos estaban adornados con alfileres de gancho dispuestos como joyas y ella no sólo asegura haberse anticipado a la couturier del punk Vivienne Westwood, tampoco se privó de lanzar dardos hacia las creaciones de su colega junto a Malcom McLaren cuando declaró "en verdad representan el establishment del punk porque yo ya destrozaba jerseys mientras Johnny Rotten –el músico de los Sex Pistols y modelo de sus creaciones– estaba en pañales".

Sobre sus propios recursos, sedas con las costuras a la vista, explicó: "Tuve que cortarlas yo misma porque no me alcanzaba el dinero para comprar unas tijeras especiales; como nadie quería hilachas a la vista , les puse plumas en los bordes".

En los '70, los vestidos Rhodes ingresaron a los guardarropas de Bianca Jagger, Tina Chow, Natalie Wood, Liza Minnelli y también a la nobleza –la princesa Ann usó uno para su ceremonia de compromiso (mucho después, Lady Di se confesó coleccionista de los antiguos vestidos-sari de Rhodes). En simultáneo fue la estilista favorita de los músicos ingleses: de Freddie Mercury –quien usaba sus vestidos con arco iris para travestirse– a Brian May para los shows de Queen. "También hice sacos para Marc Bolan y volé a París a tomar las medidas y hacer pruebas a Rod Stewart, pero como nunca escucho rock, antes de ir a las reuniones tenía que preguntar a mis amigos si ellos los conocían", desliza Rhodes en su biografía.

Desde mediados de los '90 pasa la mitad del año en California, visitando a su novio norteamericano y también aprovecha esa residencia para bocetar vestuarios en technicolor para puestas de ópera y pasear por las playas con sombrillas con restos de sus textiles.

Suele ser invitada a dar conferencias en escuelas de moda y diseño y oficiar de embajadora de la moda inglesa en galas benéficas. Aunque una reciente cena servida por damas republicanas terminó en escándalo cuando alguien deslizó que en Internet circulaba una serie de fotografías con susdesnudos. "Creo que me las tomó un fotógrafo en un cambio de ropa durante una sesión y no cumplió con su palabra de descartarlas, pero no estoy muy segura", simplificó Rhodes, ese día vestida con una túnica con arco iris y un prendedor del tamaño de un plato para sopa ante las damas en tailleurs de tono pastel y salió airosa de la situación sin que ninguno de sus mechones rosa flamingo se alterara.

Y sobre el furor de sus vestidos hoy más buscados, los que recuperan la moldería, las formas y los colores de culturas primitivas sobre chiffones, agregó: "Cuando empecé no sabía ni hacer las mangas, en realidad nunca trabajé con moldes de ahí que mis prendas luzcan tan diferentes de las de los demás diseñadores; como derivan de los textiles siempre fueron únicas y de edición limitada".

Los prints en cuestión, desarrollados para atuendos bautizados "Flores Fantásticas", "Diamantes y Rosas" y "Pétalos" que emergieron en chaquetas y caftanes ya tienen su rincón ad hoc en la galería textil en rosa shocking de Bermondsey St y junto a Rhodes, con su cuerpo devenido en canvas, prometen ser la puesta más colorida y antimoda del 2003.

PAG/9 24.01.03 LAS/12



cinco minutos intensos

En Mar del Plata y Pinamar, Sedal arremete con espacios de styling y cuidado del pelo en la playa. Así difunde sus nuevos productos de la línea Verano Intense, pensados específicamente para hidratar, proteger y manejar el pelo durante el verano. Hay cinco puntos de 5 Minutos Sedal en Mar del Plata y uno en Pinamar, en el balneario El Signo.



medicamentos

Unicef lleva adelante una donación de 13 millones de unidades de medicamentos para prevenir enfermedades de niños y adolescentes en todo el país. Se trata de sales de rehidratación orales, y de pastillas de sulfato ferroso y ácido fólico para niños anémicos. Los medicamentos fueron comprados por la oficina de Unicef Argentina al almacén central de Unicef de Copenhague, y el cargamento fue traído al país gracias a la colaboración solidaria de Aerolíneas Argentinas y Edcadassa.



Wanama, un año

La marca de indumentaria para tiempo libre pensada para chicas y mujeres jóvenes abre en Córdoba su tercer local del interior, que se suma a los de Mendoza y Tucumán. En Buenos Aires, está presente en sesenta locales multimarca. El último lanzamiento de la marca fueron sus anteojos de sol, sus perfumes y sus agendas.



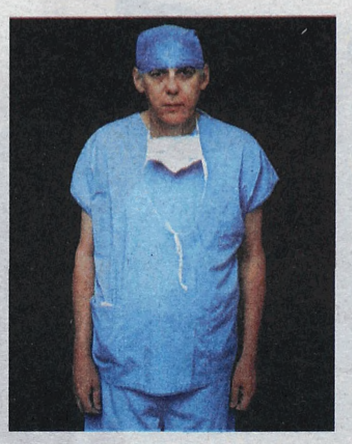
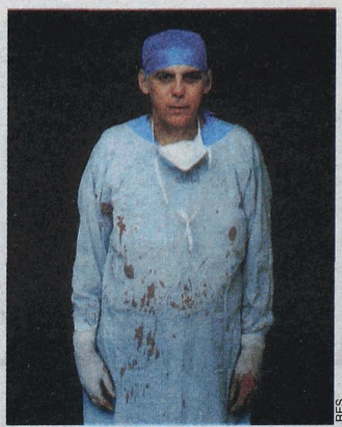
Wisadora

Es una nueva marca de indumentaria femenina establecida en Zona Norte (San Isidro), dedicada especialmente a mujeres de entre 25 y 45 años. Sus dueñas, Laura Díaz y Jessica Stoppel, idearon varias líneas en las que combinaron diversas texturas, diseños y materiales: la línea oriental, la urbana, la natural, la atlética y la artesanal. El estilo general es hiperfemenino, clásico, pero atento a las nuevas tendencias.



venta directa

Midori es una nueva empresa argentina de venta directa, que comercializa cosméticos y accesorios a través de revendedores/as. En su catálogo, la empresa ofrece diferentes líneas de belleza que incluyen cuidado de la piel, del pelo, fragancias, maquillaje, línea solar y accesorios.



RES

Premio Banco Ciudad


ASSEFF

Están expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes las obras seleccionadas en la edición 02 del Premio Fundación Banco Ciudad. La nómina de premiados refleja una diversidad de edades, trayectorias y formas de expresión. El primer premio fue para Res, el segundo para Tomás Espina, y entre las menciones figura la de Ananké Asseff.



verano caliente

Fue presentado la semana pasada en el *Museo de Arte Latinoamericano* (Malba) el ciclo "Verano caliente. Indagaciones sobre el erotismo en el cine", con la presencia de Isabel Sarli y la proyección de *Carne*, de Armando Bo. El ciclo se prolongará hasta el 2 de febrero en el Auditorio del Museo, con el auspicio de la señal I-Sat. Entre las películas que aún pueden verse están *Onibaba*, *Ese oscuro objeto del deseo*, *Tabú*, *Fiebre*, *Noches de Oriente*, *Pasaje a la India*, *Sabaleros*, *Furia infernal*, *Embrujada* y *La mujer de mi padre*.

Arboles

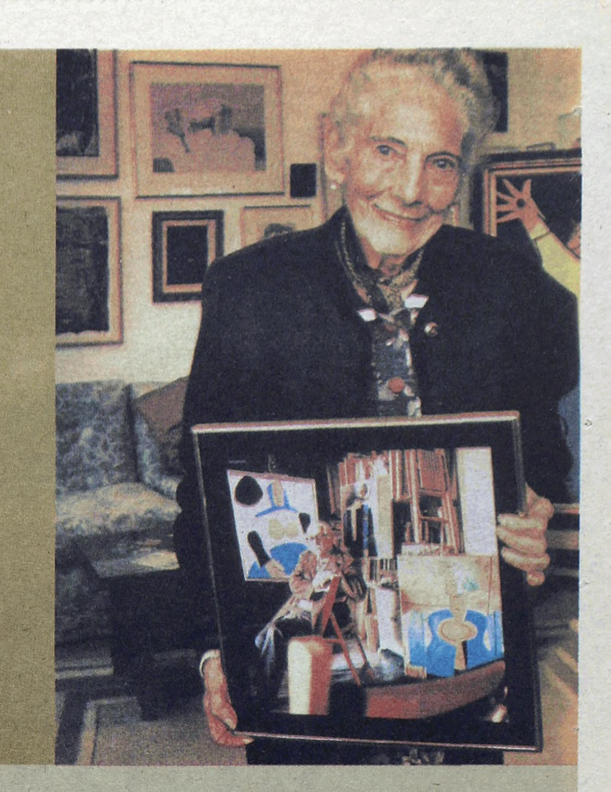
Así se llama, Los Arboles, el nuevo vino de la bodega Navarro Correas, un bivarietal blanco y otro tinto que a pocos meses de su lanzamiento ha logrado gran aceptación en el mercado por su precio muy accesible (sugerido a $ 7,50). Este vino debe su nombre a los álamos que en los viñedos de los que proviene sirven de barrera protectora contra el viento Zonda que baja de la montaña.

Cine en el Museo

Entre las actividades gratuitas que ofrece el Museo Nacional de Bellas Artes, se puede tener en cuenta el cine. El viernes 24, o sea hoy, a las 18.30, se proyecta *La adorable revoltosa*, de Howard Hawks, con Cary Grant y Katharine Hepburn, mientras que el viernes 31 será el turno de *El diablo dijo que no*, de Ernst Lubitsch, con Gene Tierney y Dona Ameche.

MARUXA
el gran amor de Seoane

Maruxa tiene 90 años, y espera con ansiedad la apertura, en La Coruña, del museo que llevará el nombre de quien fue su compañero de toda la vida: el pintor Luis Seoane. Ambos fueron refugiados republicanos y vivieron gran parte de sus vidas en Buenos Aires. Memorias de ese exilio.



POR MANUEL RIVAS *

Tiene noventa años y ahora sueña con el mes de abril. Le han dicho que, si todo va bien, será en esos días de primavera europea cuando se inaugure en La Coruña el museo que lleva el nombre y gran parte de la obra de Luis Seoane. Ella se llama Maruxa. Maruxa Seoane. Sus ojos son de una intensa luminosidad marina. Así como hay un azul prusia o un azul parís, podríamos hablar de un azul seoane, nacido de los ojos de Maruxa. Esos ojos son como focos que iluminan una historia de resistencia y también de re-existencia, con el ruido de fondo de una maquinaria persecutoria y aplastante. Viendo esos ojos, uno entiende el pleno significado del testimonio de María Rosa Oliver sobre el exilio español en Buenos Aires: "Los españoles que venían de la tragedia impartían un aire festivo a nuestras reuniones. En su mayoría eran jóvenes, pero con la prematura y relativa madurez que da el haber estado expuesto a la muerte y el hallarse, después, en la incertidumbre en cuanto a cómo seguir viviendo".

En un sexto piso, desde el que se ve el mar embravecido del Orzán, la mirada de Maruxa es un bálsamo. Se apoya en un bastón que acaba olvidando en alguna esquina, se yergue sobre la voz, y va abriendo puertas de las que surgen seres, naturalezas muertas y mares interiores. Son algunos de los cuadros que Luis pintó en el exilio, que fueron vendidos y que ahora vuelven a ella, como si los arrastrase una justiciera corriente submarina. Maruxa los podría reconocer sin verlos, sólo rozando el revés del lienzo; era una tela tan especial que ella compraba, cortaba y preparaba. Así, hace tres años, regresó a sus manos el valiosísimo *Cristo obrero* (1974). Un año después, el *Campesino con un conejo* (1948), que fue una de las primeras obras que Luis, que se inició como dibujante y grabador, pintó al óleo. Este cuadro tiene una historia. A Luis y a Maruxa, que vivían en un pequeño departamento bonaerense, les habían regalado un conejo, pero no eran capaces de matarlo para comerlo. Se lo zampó el portero y su familia. En el exilio, la mente está en una permanente vigilia. Hasta el más pequeño detalle tiene un alcance metafórico. Hay otra historia de animal presente en la obra de Seoane. Es el *Homenaje a un pájaro*, una serie de grabados que hacen temblar el papel en el que están impresos. Cuando Luis comenzó a triunfar en la Argentina, se compraron una casa de campo, en Ranelagh. Un día, en invierno, encontraron en la puerta un hornero que parecía muerto. Lo pusieron cerca del fuego de la chimenea y el pájaro revivió. Entonces Luis decidió liberarlo por una ventana. Pero el pájaro se volvió hacia el interior y voló hacia el fuego. Ardió en un fulgor.

Después del golpe militar de 1936, La Coruña, ciudad de tradición republicana, fue sacudida por el terror. En aquella cacería humana fueron asesinados artistas como Luis Huici y Francisco Miguel. Luis Seoane era otra de las piezas a batir. Ejercía de abogado laboralista y pertenecía al Partido Galeguista de Castelao. Había nacido en 1910, precisamente en Buenos Aires, adonde sus padres habían llegado como inmigrantes. La familia volvió cuando él tenía seis años. De joven universitario, participó en los movimientos estudiantiles en Santiago, donde estudió Derecho, y se inició en las artes con una sensibilidad de vanguardia. Luis Seoane permaneció escondido durante meses. En octubre consiguió huir a Portugal, llegar a Lisboa y embarcar rumbo a Buenos Aires.

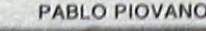
Faltaba Maruxa. Era su amor de toda la vida, y no es una frase de radionovela. Primos carnales, se escribían cartas desde niños. Ella era muy, muy hermosa. Estudiaba en la Escuela de Comercio. Pero a nadie se le ocurrió pretenderla: ¿quién iba a entrometerse en el fascinante idilio de Luis y Maruxa?

A Maruxa no la molestaron los franquistas, en principio. No estaba acusada de nada. Cuando supo que Luis estaba a salvo, preparó su marcha. Su madre le puso una condición: tenía que irse casada por la Iglesia. Por poderes. Sabía que si la dejaba ir, vivirían juntos, se amarían, pero no se casarían. ¡Aquella idea de Luis del "amor libre"! Las cosas se complicaron. Un hermano de Maruxa, Manolo, médico, fue detenido y encarcelado. También el padre de Luis. ¿Acusado de qué? De ser el padre de Luis. En cuanto a la boda, el cura decía que había que esperar, que no había llegado el "permiso" de Roma. Maruxa le dijo un día: "Mire, si no me casa mañana, me marcho igual". Y al día siguiente se celebró la boda de Luis y Maruxa en la iglesia San Jorge. El lugar de Luis lo ocupó el hermano mayor de Maruxa. Y gracias al cónsul portugués pudieron salir para Lisboa Maruxa y los padres de Luis, a embarcar en el "Santa Rosa" hacia Buenos Aires.

Al principio vivió junta toda la familia. Después, Luis y Maruxa se instalaron en una pequeña pieza. No tenían nada, ningún mueble. Un día llegó una carta desde España: habían ejecutado al médico Manolo Fernández, el hermano de Maruxa. Desde que el gobierno argentino del presidente Roberto M. Ortiz reconoció al gobierno franquista de Burgos, la vida se complicó para los refugiados y exiliados. En aquella época, los republicanos españoles y los judíos huidos del nazismo compartieron la misma suerte. Se establecieron entre ellos lazos de solidaridad muy fuerte. Entre los argentinos de origen gallego también hubo personas que se comprometieron desde el principio, como el editor Losada. La emigración estaba dividida, aunque una mayoría de asociaciones, las agrupadas en la Federación Gallega, simpatizó con la causa republicana. Dos cafés de la avenida de Mayo eran puntos simbólicos del enfrentamiento entre españoles: el Iberia era de ambiente republicano, y el Español, profranquista. Había días en que las sillas volaban de una calle a la otra. De todas formas, la tertulia más célebre, formada por exiliados antifascistas, era el Café Tortoni.

Luis Seoane colaboró con el diario *Crítica*. El dueño de ese diario, Natalio Botana, fue el protagonista de una de las grandes historias solidarias del exilio español. En octubre de 1939 salió del puerto francés de Burdeos el buque transatlántico "Massilia", en el que viajaban numerosos refugiados españoles y judíos perseguidos en Europa. Por esa fecha, París se había vuelto un lugar peligroso. Aunque el puerto de llegada era Buenos Aires, el destino final era Chile. En Argentina, ya se dijo, no soplaban buenos vientos en aquel momento. Pero apareció un caballo. Un caballo llamado Romántico, propiedad de Natalio Botana. Romántico tuvo el valor de ganar en el hipódromo bonaerense el Gran Premio Carlos Pellegrini. Y Botana, con un corazón antifascista, declaró que el importe del premio sería entregado a los refugiados españoles que viajaban en el "Massilia". Este gesto desencadenó un gran movimiento de solidaridad que permitió a los viajeros en busca de asilo establecerse en Buenos Aires.

* *De* El País *de Madrid. Especial para* **Página/12.**





SALUD

el trauma de ser

El psicoanalista Hugo Pisanelli y la psicóloga social Ana Quiroga analizan en esta nota si el concepto de "estrés postraumático" puede aplicarse a una sociedad entera cuando, como en la argentina, lo público se infiltró de una manera inédita en la subjetividad de cada individuo.

POR SONIA SANTORO

Se dice que a los países latinoamericanos les pasa lo mismo que a una mujer golpeada, que llega a padecer estrés postraumático. Y esto, a nivel social, se traduce en una falta de energía colectiva y en la desarticulación del tejido social. El último año, la Argentina golpeó cada vez más duro a sus habitantes, los dejó sin los derechos básicos a comer, a tener asistencia sanitaria, a tener un trabajo, a conservar sus ahorros, entre otras cosas. ¿Se puede pensar que la sociedad está padeciendo estrés postraumático? ¿Es válido aplicar criterios médicos o psicológicos para análisis sociales? Un psicoanalista y una psicóloga social, desde lugares bien distintos, llegan a conclusiones parecidas.

Con espíritu pedagógico Hugo Pisanelli, director de Psicólogos y Psiquiatras de Buenos Aires, explica que traumatismo es básicamente "algo que excede las posibilidades de solución de un sujeto" y que estrés patológico es cuando el estado de alerta con que "el organismo reacciona frente a algo" se mantiene en el tiempo.

Pero ya el propio Freud, advierte Pisanelli, complica el concepto cuando se da cuenta de que "esa cuestión traumática a veces no acontecía. El sujeto fantaseaba o creía que había ocurrido. Y eso le provocaba un trauma. Es más, en las definiciones de psiquiatría actual, no solamente se habla de los estados en los que quedan los sujetos después de un accidente, algo violento social o personal, sino de haberlo escuchado o de haberlo visto". Pensar en la cantidad de horas de televisión o radio sobre el tema "crisis" que hemos consumido durante todo este año, asusta.

–¿Se puede pensar que nuestra sociedad sufre estrés postraumático?

–Freud y Lacan nos habilitan. Perfectamente se podría decir que la Argentina es una sociedad que tiene estrés postraumático. Es más, culturalmente las enfermedades van cambiando y se van transmitiendo las formas de elaboración de determinadas formas, usos, costumbres. En las sociedades guerreras los juegos de los chicos tenían que ver con batallas; en las sociedades más evolucionadas, con la escritura, con el ingenio. Esto puede servir para elaborar cuestiones que la cultura padece, que es lo que usted estaba diciendo. Por ejemplo, hay un juego ahora en las escuelas que se llama "El abecedario". En un colegio en Garín los chicos tienen el dorso de las manos lastimadas. Mientras uno le va diciendo el abecedario y el que tiene la mano puesta tiene que decir nombres que empiecen con esa letra, el otro le va arañando la mano con la uña hasta que termine el abecedario. Eso termina en una lastimadura sangrante, o bien se retira la mano y se pierde. Gana el que aguanta más, dice el juego. Están elaborando con el juego algo que los viene presionando a ellos y a sus padres, porque la directora dice que el 80 por ciento de los padres está desocupado. Los chicos tratan de elaborar con este juego el dolor, aunque sea físico, que pueden llegar a sufrir siendo desocupados, siendo gente que no tiene para comer.

Ana Quiroga, directora de la Primera Escuela Privada de Psicología Social Enrique Pichon Rivière, prefiere usar otras categorías de análisis. Parte de la relación del sujeto con el orden sociohistórico. Ampliando el punto de vista, habla de los rasgos del modelo conocido como globalización o nuevo orden mundial a partir de la década del 90. "Ya la Organización Mundial de la Salud en el '94 o '95 hizo llegar a las maestrías de salud mental un informe que decía que este nuevo orden, por las características subjetivas que generaba, podía ser definido como una catástrofe epidemiológica", comenta. ¿En qué sentido? "En que hay un crescendo formidable de la depresión, posiblemente la patología dominante y que va a seguir siéndolo; otro fenómeno generador de muchas patologías físicas y mentales es el proceso de


FABIAN GREDILLAS

FABIAN GREDILLAS

argentino/a

sobreadaptación. La persona sobreadaptada tiende a dar una respuesta pero más allá de sus fuerzas a las exigencias del medio. Tiene un terror que llamamos 'terror de inexistencia' por desinserción social, tiene pánico (el otro gran síndrome de la época) de no poder, de quedar afuera, de caer infinitamente. Esto se relaciona, por ejemplo, con la reorganización de la producción, con la precarización laboral, con la imposibilidad de la reinserción, y con lo que se definió como un destino irreversible."

Puntualmente, concede, los argentinos hemos padecido algunos hechos históricos que han sido traumáticos y que tuvieron "un efecto de mucho daño psicológico": el enlazamiento de la dictadura con la ilusión y la desilusión en el período de la democracia; la hiperinflación y la anomia. "Cuando se produjeron los saqueos en el '89 empezó a correr un discurso de 'los otros vienen', aparecía una peligrosidad del otro que dejó sus marcas, más otras cuestiones de efectos de la crisis: la aceleración de los sucesos, la pérdida de las nociones de tiempo y espacio, la ruptura de la cotidianidad... todas esas situaciones las estamos viviendo hoy."

Según Pisanelli, no sólo se ve que la sociedad padece estrés postraumático en "lo que es más llamativo del estrés, la ansiedad": la gente está muy ansiosa, tiene trastornos de sueño, tiene más problemas cardíacos más que antes, problemas respiratorios. Sino también en las manifestaciones sociales de "retraimiento o de violencia masiva". Desde este punto de vista, los escraches a los bancos, por ejemplo, son una forma de "descarga social".

En su experiencia de trabajo con organizaciones de desocupados, Quiroga llega a una conclusión similar. Empezó a ver, sobre todo en el último año, que la gente empezaba a tener "un posicionamiento crítico ante las instituciones: la gente no acepta". Quiroga ve el proceso de empobrecimiento la Argentina como una situación límite que movilizó a la gente a luchar por lo que le correspondía y a reposicionarse ante las instituciones. Y "luchar por el propio derecho es sano", dice.

¿A dónde remitirse para lograr la cura de la sociedad? Pisanelli (que aclara los múltiples aspectos a analizar) se detiene en evaluar el "corrimiento de la figura paterna". "La familia como célula de la estructura social también está afectada porque la función paterna no funciona. La función paterna es la de la legalidad, lo que se debe hacer y lo que no. En el psicoanálisis parte de la ley del incesto pero esto se hace extensivo a todas las leyes de la humanidad: no matar, no robar, no violar... Esa función fue delegada en el Estado, que en algún momento se hizo cargo de esto y después empezó a tener corrupción interna y dejó de hacerse cargo. Obviamente, una estructura infectada de corrupción no puede hacerse cargo de algo que tiene que ver con la legalidad", dice. Si hay algo viejo en Argentina es la corrupción. "El olvido es una de las cosas que hace que nosotros terminemos repitiendo como nación muchas cosas que no son nuevas. Hablábamos de la corrupción de la carne en los años 30, esto no es nuevo. Ahora, está mucho más generalizado y las consecuencias sociales son más graves", dice. Si bien Quiroga no niega el padecimiento que está viviendo la sociedad, pone el acento en sus posibilidades de gestar, individual y socialmente, salud. Cuando la gente empezó a pensar que las cosas podían cambiar, dice, fue recomponiendo el tejido social que "estaba particularmente destruido desde fines de la década de los '80, cuando triunfa el modelo". "El modelo globalizador –plantea– tiene la paradoja de que necesita de la fragmentación subjetiva y de la fragmentación social porque exalta el individualismo, el logro personal, etc. etc. Todos los proyectos solidarios que implican tener en cuenta al otro caen. Y eso es muy registrable en rasgos subjetivos. Esa ruptura del tejido social no afirma al individuo, paradójicamente, sino que lo hace más vulnerable. Porque nosotros los seres humanos necesitamos, como una necesidad psíquica primordial, la pertenencia y el sostén. Cuando la pertenencia y el sostén en el otro, en los vínculos, en las instituciones, en los grupos se va debilitando, desapareciendo, vamos quedando aislados (es interesante que aparecieron patologías del aislamiento en esos primeros años de los '90). Entonces, aparece un sentimiento de vulnerabilidad extrema que hace que uno sea particularmente susceptible, mucho temor a la confrontación y a la diferencia. Hay una fantasía de destrucción propia o del otro en la confrontación. Lo que se va produciendo es un encierro en el propio mundo."

–¿Se puede generalizar? También hay una parte de la sociedad que se aisló más después del estallido del año pasado.

–Sí, hay una parte que sigue aislada. Lo que no podemos decir es que haya una parte de la sociedad que no esté sensibilizada. El cambio en el plano de la organización social se empezó a ver cuando los más golpeados del modelo se empezaron a dar cuenta que tenían que articularse con otros para poder subsistir, cuando empezaron los piquetes, cuando se mueve Cutral-Có, Mosconi, Jujuy, esas ciudades que han quedado devastadas por la reorganización laboral, y subsumidas en la miseria. Y empiezan a darse cuenta que si se articulan en un grupo empiezan a adquirir un poder que no tenían hasta ese momento. Y empieza esta idea de sujeto grupal o social, se sostiene en ese sector social de pertenencia y así tiene una mayor fortaleza del yo, que era eso tan deteriorado.

> El cambio en el plano de la organización social se empezó a ver cuando los más golpeados del modelo se empezaron a dar cuenta que tenían que articularse con otros para poder subsistir.

Por eso, Quiroga dice que cree que "en este momento que parecemos estar tan locos y que seguramente en muchos aspectos lo estamos, tan desorganizados y tan desestructurados, por lo menos tenemos una convicción de que estas cosas no pueden seguir así. Hoy está puesto en cuestión el orden social y esto puede ser el inicio de un cambio social, yo no te digo que va a ser, puede ser. Ya ha habido cambios en lo social que son cualitativos. ¿Adónde va esto? Si lo supiera...".



CINE

¿crees que

En la última película del creador de *The Truman Show*, la protagonista es una creación virtual que mezcla mohínes de Audrey Hepburn con el estilo de Greta Garbo y otras estrellas clásicas. Una manera eficaz de esquivar los cachet y los caprichos cada vez más importantes de las luminarias de carne y hueso. El resultado se parece bastante a una moraleja: para actuar se necesitan actores y actrices. De verdad.

POR SANDRA CHAHER

Dos años después del primer intento de rodaje, llegó a los cines *S1mOne* —un juego entre el nombre Simone y el apócope de Simulator One–. En agosto del 2000, un mes antes de empezar el frustrado rodaje, Andrew Niccol (guionista y director de *Gattaca*, y guionista de *The Truman Show*) decía a la prensa, como único anticipo, que había decidido crear un personaje virtual para que coprotagonizara con Al Pacino, porque no encontraba una actriz que respondiera a sus deseos. Nadie le creyó. Industria, prensa y actores prefirieron especular con la reducción de costos que significa una actriz virtual en lugar de una estrella que como mínimo hubiera exigido un cachet 10 o 15 millones de dólares.

El proyecto se frustró, al menos en esa versión inicial. Pero *S1mOne*, que se acaba de estrenar en Buenos Aires, parece ser una vuelta de tuerca, por parte de Niccol, a esas dificultades iniciales. Como si los impedimentos de hace dos años lo hubieran inspirado para el argumento definitivo. Y con una paradoja risueña: él, que no encontraba a una actriz que respondiera a sus deseos, terminó hallando en Simone no sólo a su musa artística sino a una compañera de vida. Si bien Simone está casi completamente generada en 3D por computación, sus rasgos fueron tomados de la modelo canadiense Rachel Roberts –que no figura en los créditos, ¿por qué será?–, a quien Niccol conoció durante la filmación y con quien espera un hijo para los próximos meses.

S1mOne se transformó entonces –o quizá algo de esto estaba inicialmente en la cabeza de Niccol, un neocelandés con mirada escéptica sobre la libertad humana y bien predispuesto a creer en la manipulación de los espectadores, cosa que ya mostró en *The Truman Show*– en una sátira, relatada en tono de comedia, sobre un director de cine –¿su alter ego?– harto de los caprichos de las estrellas femeninas, que crea una actriz cibernética a la que le coloca los mejores atributos de las estrellas de la era dorada de Hollywood, tiempos que él idolatra e idealiza. Así Simone, la actriz virtual, tiene una pizca de Audrey Hepburn, Sofía Loren, Grace Kelly y Greta Garbo, y todo sin cirugías, implantes ni clases de perfeccionamiento actoral. Quizá Niccol sea escéptico con el futuro porque en verdad es nostálgico. Victor Taransky (Pacino) añora tiempos en los que quiere creer que las estrellas hacían lo que sus directores les pedían. Eran sumisas, buenas actrices, y además adorables. "¿Qué pasó desde entonces? –se pregunta Taransky en la primera escena–. ¿Cómo llegamos a esto?" Mientras separa caramelos rojos de los de otros colores porque su caprichosa diva del momento, Niccola Anders (un buen cameo de Winona Ryder), estipuló en su contrato que no soportaba tenerlos a la vista.

Andrew Niccol apunta directo a un vicio en el que entró Hollywood en los últimos años y que parece no poder detener aunque ya ni siquiera les cierren los números a las grandes compañías: la fama de las súper estrellas que las habilita a pedir cifras de varios ceros por sus actuaciones y a exigir contratos con beneficios de confort pero también de decisiones que siempre estuvieron en manos del director, como supervisar el corte final del film. Niccol quiere recuperar el trono. Basta de caprichos estelares, salvo los suyos. Y hace que su personaje, Victor Taransky (¿alter ego a su vez de Victor Frankenstein?), cree artificialmente y manipule a piacere a Simone, gracias a un programa de computación heredado de un genio loco. Simone reemplaza a Winona Ryder, sigue haciendo películas y rápidamente es adorada por el público y la prensa. Pero al igual que al Dr. Frankenstein, a Taransky su creación se le va de las manos. Y Niccol da así una vuelta más sobre su argumento y deja sentada su tesis, ya explicitada en *The Truman Show*: nadie controla todo, hasta el ser más sometido tiene algún atisbo de libertad. Una tesis que fue trabajada extensamente por el escritor de ciencia ficción canadiense William Gibson, al que se le adjudica la creación del género cyberpunk.

Cuando hace dos años Andrew Niccol hizo público su proyecto, la polémica giró en torno del posible futuro reemplazo de los actores de carne y hueso por imágenes digitalizadas. Ya habían empezado las interacciones de criaturas cibernéticas con humanos en varias películas, y era habitual





soy sexy?

el retoque con computadoras de las escenas con actores humanos. Pero hasta que no se estrenó en el 2001 *Final Fantasy* no había antecedentes de películas hechas totalmente con imágenes digitalizadas. Sigue rondando en la industria cinematográfica el fantasma del reemplazo de actores e incluso técnicos, pero después de ver *S1m0ne*, e incluso *Final Fantasy*, es difícil hablar de "reemplazo". Simone sólo podrá despertar interés por su costado novedoso y futurista. Pero es difícil imaginarse a alguien erotizándose o emocionándose con ella, alabando sus mohínes, su seducción, su encanto. Quizá en el futuro la industria digital se autosupere al punto de generar imágenes glamorosas. Pero aunque el guión indique exactamente lo opuesto, Simone quedó eclipsada en pantalla por la siempre eficaz –y a veces talentosísima, aunque no sea éste el caso– Catherine Keener, en el rol de jefa del estudio cinematográfico y ex esposa de Taransky. Son Keener y, sobre todo, Evan Rachel Wood –la celebridad de 14 años de la serie *Once and Again*–, que interpreta a la hija de ambos, quienes se llevan los lauros de los protagónicos femeninos. La escasez interpretativa –si es que se puede llamar a eso interpretación– de la imagen computarizada transforma a Simone en una caricatura. Es una mala copia de un intérprete humano, y tampoco tiene el histrionismo de un personaje de dibujo animado. ¿Esto también fue intención del director? ¿Decirnos que las copias nunca serán buenas? ¿Niccol es en el fondo un romántico? El quiere mostrarse como un chico rudo diciendo: "Todos sabemos que se vienen los simuladores. En poco tiempo llegaremos al punto tal de encender la televisión o la computadora y ver un actor o un periodista y no saber si son humanos o no... y lo que es peor... no nos importará", pero su mirada en la pantalla no parece tan irónica ni pesimista. A pesar de su aparente acidez y cinismo, *S1m0ne* tiene final romántico. Gracias a la creación y posterior caída de Simone, Taransky logra que Elaine (Keener) le proponga reincidir en el matrimonio. Una muestra de amor y reconocimiento al deseo de él de volver a ser alguien.

¿Y qué hay de Pacino al que se supone la "coestrella" del film? Niccol justifica su presencia diciendo: "Al Pacino aporta una cualidad subversiva al rol de un hombre que es el defensor de los humanos artificiales. Cuando un actor tan respetado como él dice '¿Quién necesita actores?', tú le prestas mucha atención. Si dicha frase la hubiera dicho un actor de comedia, no hubiese sonado igual". Pero Pacino también parece una caricatura de sí mismo. Con sus gestos cansados, el vaso de whisky siempre a mano, y a medio camino entre la borrachera y la exageración, no podríamos decir "Corran mujeres, a disfrutar al ítalo-americano más atractivo de Hollywood, al que los años embellecieron". No, ni siquiera apuren el paso. En *S1m0ne*, Pacino se superó a sí mismo en su pérdida de glamour. No deja siquiera la posibilidad de soñar con un beso suyo. ¿Será por eso que el espíritu benéfico de Simone lo abandona? ¿Y que la escena romántica del final con Keener no logra erizar ni los vellos más sutiles? ¿O será otra tesis de Niccol sobre una era virtual: los humanos estamos perdiendo la capacidad de emocionarnos?



refugiarse

Tragedia que atañe en forma creciente a millones de personas en el mundo, el exilio forzado –la huida o expulsión del país de origen en pos de un lugar donde asilarse, resguardarse de la agresión y del hambre– suele afectar en un grado mayor a las mujeres (y, en consecuencia, a los niños): "víctimas privilegiadas de la violencia de todos los poderes –políticos, institucionales, sociales, familiares–, asesinadas, violadas, condenadas a la miseria y la exclusión", al decir del periodista español José Vidal-Beneyto. Entre las refugiadas del planeta, a menudo en compañía de sus hijos, son mayoría las de culturas (africanas, asiáticas, de Oriente Medio) que las discriminan y maltratan sistemáticamente. Es decir, mujeres que vienen de ser castigadas, humilladas, mutiladas, sobre las que se abaten males aún mayores en casos de conflictos bélicos, o en algunos campos de refugiados que están lejos de brindarles el abrigo y la protección que tanto anhelan y merecen. Sin ir más lejos, el año pasado, Acnur (Alta Comisión de Naciones Unidas para los Refugiados) denunció el abuso sexual que sufrían niñas y mujeres adultas por parte de trabajadores de algunas ONG y de fuerzas de paz de Naciones Unidas. Estos miserables obligaban a prostituirse a refugiadas de toda edad por una ración de alimento o una medicina.

No es, por cierto y por suerte, lo que les sucede a Delal y sus hijas, protagonistas junto a Sehmuz (marido y padre, respectivamente), a otro hijo y a Aziz, un amigo de la familia, del film *Escape al Paraíso*, cuyo estreno se anuncia para la semana que viene. Esta realización de Nino Jacusso se basa sobre historias reales de estos "grandes sobrevivientes del siglo XX", como los llamó la comisionada Sadako Ogata, y a su vez está interpretada por auténticos refugiados y refugiadas que pasaron por situaciones parecidas. Así, Delal, una kurda de Anatolia, maestra y militante independentista, es encarnada por Fidar Firat (foto), nacida en el mismo pueblo, emigrada a Austria y luego casada en Suiza, donde vive con sus dos hijos, colabora con inmigrantes kurdos y dirige grupos de teatro.

En *Escape*..., la familia Karadag decide escapar de Turquía después de que Sehmuz, el tímido artesano también militante, es encarcelado y torturado. Eligen marchar hacia el "Paraíso" que, según ilusionan, es Suiza. De manera concisa y elocuente, el film sugiere el dolor de la partida en la escena de despedida de la abuela, que regala sus pocas joyas a la nieta adolescente. Del mismo modo, se describe la llegada a ese país tan diverso, animada por la presencia del jovial Aziz. La familia va a parar a un hospedaje para inmigrantes donde deben esperar la decisión que los habilitará –o no– para residir en Suiza. Con pinceladas mínimas, apoyado en la frescura del elenco, el director describe a las y los integrantes del pequeño clan y a algunos de sus vecinos que aguardan también ser aceptados.

Y aunque Delal estudió y actuó en política, está clarísimo que su lugar en la casa es la cocina. Y que cuando aparece una oferta de trabajo –recoger frutillas en el campo– ha de pedirle permiso a su marido. Sin embargo, se trasparenta desde el vamos que ella, valerosa y perseverante, es el soporte, el pilar más sólido de esta familia que enfrenta con entereza el desgarramiento del exilio, de abandonarlo todo en busca de hospitalidad, de un puerto seguro donde guarecerse, en un país con otro paisaje, otro idioma, otro estilo de vida.



ARQUETIPAS POR SANDRA RUSSO

–¿Y?

–Un caballero.

–¿Viste?

–Estuvo perfecto.

–Te dije.

–Después de cenar, fuimos a tomar un helado y después a tomar un café.

–¿Y después?

–Después me dijo: te llevo a tu casa. No me lo preguntó, lo dijo así: te llevo a tu casa.

–Con carácter.

–Eso. Bien masculino.

–¿Y?

–Y me llevó a mi casa. En el camino yo pensaba: ¿querrá bajar?, ¿querrá subir? Me moría de los nervios.

–¿Por? ¿Qué tiene si subía?

–¡No sabés lo que era mi casa! ¡Me probé veinte vestidos antes de salir! ¡Dejé todo tirado! Yo pensaba: si sube, sonamos. Va a creer que soy una mina súper desordenada.

–Sos súper desordenada.

–Ah, bueno, ¿y eso qué tiene que ver?

–¿Y?

–Llegamos a la puerta de mi casa, me dijo que lo había pasado muy bien, me dio un beso en la mejilla y se fue.

–Un caballero.

–Un caballero.

–¿Viste que te dije?

–Tenías razón. Yo estaba atormentada pensando que el tipo se me iba a querer tirar encima enseguida, y nada. Un caballero.

–¡Se le nota que es un tipo educado, ubicado, correctísimo!

–¡Pero es mi jefe!

–¿Y? ¡Es un ser humano!

–Ahora... yo pienso, ¿no?

–¿Qué?

–¿Le gustaré?